

# FIGURAÇÕES DA MULHER NO CINEMA DE LARS VON TRIER

## WOMAN'S FIGURATION IN THE LARS VON TRIER'S FILMOGRAPHY

SIMONE ROSSINETTI RUFINONI\*

**Resumo:** Partindo-se da recorrência de protagonistas mulheres na filmografia do diretor Lars von Trier, este artigo procura analisar os significados possíveis das personagens e narrativas. A partir da presença do mito de Medeia, passando pelas releituras da noção de sacrifício até o momento em que a personagem feminina encarna a alegoria da aventura humana em face do fracasso das utopias, o *Outro* assume a condição de *homo faber*.

**Palavras-chave:** Lars von Trier, personagem feminina, sacrifício, alteridade

**Abstract:** Starting from the recurrence of women protagonists in Lars von Trier's filmography, this article tries to analyze the possible meanings of the characters and the narratives. From the presence of the Medea's myth, passing through the re-readings of the sacrifice's notion, to the moment when the female character incarnates the allegory of the human adventure facing the failure of utopias, the *Other* assumes the *homo faber's* condition.

**Keywords:** Lars von Trier, female character, sacrifice, otherness

---

\* Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

*Entre os seres com psique e pensamento,  
Quem supera a mulher na triste vida?  
(Medeia, Eurípedes)*

**D**a misoginia à idealização, a história da figuração da mulher no Ocidente é marcada pelo apagamento da subjetividade. Anjos ou demônios, elas compareceram ao longo dos tempos como construções alheias à esfera da experiência e da identidade pessoal. O caminho que da condição de Outro leva à conquista da individualidade é pontuado por funções sociais ou imagens arquetípicas – serva, mãe, musa, santa, profetisa, feiticeira. Tais códigos de representação sujeitam-se às releituras modernas; a literatura, as artes plásticas ou o cinema apreendem a tradição e desdobram novas sendas entre a adesão e a crítica, a cópia e a transfiguração dos modelos. Nesse percurso, pergunta-se a propósito da instigante recorrência das personagens femininas na filmografia do diretor dinamarquês Lars von Trier.

As protagonistas dos filmes de Trier têm em comum a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente por meio de algumas constantes que dão às personagens o contorno da heroicidade ou da vilania. A catástrofe as espreita como um mecanismo incontornável a cujas penas elas se atiram, contraditando o senso comum do patriarcado, da religiosidade, dos estereótipos de inserção social. Alia-se a isso certo heroísmo decaído ou ímpeto de destruição; índices de marginalidade, mas também de uma curiosa humanidade cujo desvario toca as raízes da nobreza.

A peculiaridade que as constitui situa-se na contramão da ordem social: ora a pureza, beirando o limiar do desatino; ora a transgressão, opção pelo mal na esteira do imaginário da fêmea bruxa – vingativa ou vidente.

É possível que na bela adaptação que Lars Von Trier fez de *Medeia* (1988) esteja a matriz de posteriores personagens, além de outros desdobramentos. Não é casual a escolha da personagem clássica movida pela vingança ante a condição de fragilidade e marginalidade em que se encontram as mulheres. Medeia se vinga da ofensa recebida por Jasão – desposar a filha do rei após ter conseguido, graças à sua intervenção, o velo de ouro – com o envenenamento e a morte dos seus. O que a move é menos a paixão não correspondida que a reação ao pacto rompido, à palavra negada, como se à mulher coubessem todos os opróbrios.

Uma vingança que escolhe a atrocidade mais abjeta: o assassinio dos filhos como modo de punir o pai. O teatro de Eurípedes, em relação à tradição, aponta o despertar do indivíduo em detrimento da coletividade; alguma vontade se faz notar, sem o conjuro dos deuses, que não a punem.<sup>1</sup>

Um dos nervos de sua filmografia está nesse mito, mas, sobretudo, no *páthos* da tragédia. Segundo Aristóteles, a tragédia é gênero que imita a ação de homens segundo caracteres nobres e sublimes; os acontecimentos devem despertar “temor e pena” conduzindo à catarse – efeito psicológico de purificação que o expurgo do culpado causa na coletividade.<sup>2</sup> Pertence à ordem da tragédia, ainda, o herói marcado pelo sinal do infortúnio em sua luta inglória contra um destino incontornável cuja tensão é semeada ao longo da peça. Tais aspectos cortam a filmografia de Trier sob a especificidade do protagonismo feminino, articulado à historicidade contemporânea: sob o signo de Medeia, suas heroínas são marcadas pela desventura.

Medeia é a heroína trágica de Eurípedes, o mais “moderno” dos dramaturgos clássicos. Daí ter gravado o mito segundo tonalidades mais individualistas, dando à heroína certa preponderância em face do destino. Talvez advenha desse aspecto a suspensão de sua punição, num desfecho incomum: após envenenar a princesa e o rei e assassinar seus filhos, a carruagem do deus do Sol, seu avô, a resgata. Essa heroína trágica poupada pelos deuses impiedosos, cuja condição de mulher aliada à vingança cruel, contudo passível de compreensão, daquele que foi traído após ter abandonado família e pátria, fez de Medeia um mito que repercute, através dos tempos, a peculiaridade do desvalimento feminino. Outra condição que remete à heroína clássica é a do *exílio*, que surge ora de modo objetivo – a forasteira, a desterrada –, ora de modo metafórico – a excêntrica, a pária.

Em face desse conjunto de questões, pronuncia-se a Medeia de Trier:

<sup>1</sup> “Eurípedes é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, além de todas as ligações religiosas, familiares e políticas, sozinho com a sua razão crítica e o seu sentimento pessimista, com a sua paixão e o seu desespero. É o mais trágico dos poetas” (CARPEAUX, 1959, p. 79). Sobre Eurípedes, diz Trajano Vieira no posfácio à *Medeia*: “A expressão mitológica altera-se de modo radical quando ele passa a colocar sob foco a voz que ressoa introspectivamente. Sua obra teatraliza diferentes peripécias e enigmas subjetivos. O enredo que entretém o público é fruto de conflitos que designamos correntemente como ‘pessoais’” (TRAJANO VIEIRA in EURÍPEDES, , 2010, p.174).

<sup>2</sup> Cf.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997.

Por que as mulheres têm que tolerar tanto? Silenciosamente submissas de corpo e de atos? Que direitos têm as mulheres? Um homem pode procurar novas amizades. Ela não tem ninguém fora dele. Ele alega que ela goza de segurança enquanto ele vive em campos de batalha.

Tal fala é questionada pela serva, à qual responde a heroína:

- Preferia ser um homem?
- Sim. Preferia sangrar sob um escudo a ninar um filho deles.

Compare-se o roteiro do filme ao texto clássico:

Entre os seres com psique e pensamento,  
quem supera a mulher na triste vida?  
Impõe-se-lhe a custosa aquisição  
do esposo, proprietário desde então  
de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!  
E a crise do conflito: a escolha re-  
cai no probo ou no torpe? À divorciada,  
a fama de rampeira; dizer *não*!  
ao apetite másculo não nos  
cabe. Na casa nova, somos mânticas  
para intuir como servi-lo? Instruem-nos?  
Se o duro estágio superamos, sem  
tensão conosco o esposo leva o jugo  
– quem não inveja? –, ou melhor morrer.  
Quando a vida em família o entedia,  
o homem encontra refrigério fora,  
com amigo ou alguém da mesma idade.  
A nós, a fixação numa só alma  
“Levais a vida sem percalço em casa”  
(dizem), “a lança os põe em risco”. Equívoco  
de raciocínio! Empunhar a égide  
dói muito menos que gerar um filho.  
Sei bem que nossas sendas não confluem:

dispões de polis, elos de amizade,  
 lar paternal, desfrutes na vivência;  
 quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,  
 sem urbe, rebaixada por Jasão,  
 sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora  
 soerga longe deste pesadelo! (EURÍPEDES 2010, p. 45-46).

O diretor aproveita as emanções do mito, entre elas a amplitude dessa ira coletiva, enraizada nas provações impostas por séculos de patriarcalismo. Em diálogo com Jasão, desponta a diferença, socialmente demarcada, de gênero: “Seu orgulho é sua desgraça”, diz o Jasão de Trier. E Medeia: “E seu orgulho, Jasão, é seu sucesso!”. O mesmo sentimento que, aos olhos do mundo, outorga valor ao homem, à mulher não passa de irrefletida presunção.

Mas há outra particularidade da heroína que cabe reter: Medeia é temida e respeitada por ser uma espécie de bruxa, cujas artes permitiram o triunfo de Jasão, bem como seu aniquilamento. Algo dessa sabedoria ou bruxaria sobrevive nas personagens de *O Anticristo* (2009) e de *Melancolia* (2011). No primeiro, a protagonista (Charlotte Gainsbourg), estudiosa do tema da perseguição às mulheres durante a Idade Média, age de modo desusado, infligindo ao filho certo suplício cotidiano por meio do uso invertido dos calçados. A criança falece em um acidente (talvez como fuga à dor imposta pela mãe) enquanto a mulher se relaciona com o marido (Willem Defoe); tomada pela culpa, agirá contra o amante torturando-o de modo irracional. Em *Melancolia*, Justine (Kirsten Dunst) – personagem que perfaz as linhas mestras do complexo melancólico; inação, fadiga, sentimento de perda generalizada – tem algo de bruxa: sua incapacidade ante o mundo objetivo é compensada pela vidência por meio da qual consegue antever o desastre e se posicionar, serenamente, no momento crucial. Note-se que, em *Melancolia*, as duas irmãs, de algum modo, se unem ante a iminência do fim do mundo; já o único homem presente acovarda-se, foge e põe termo à vida na estrebaria, junto aos cavalos.

A vidência sagrada ou impura – santa ou bruxa – enraíza-se na ideia da mulher como o *Outro*. Ambas as figurações têm em comum assumirem a face do inescrutável, por trás da qual se situa a esfera da diferença radical. O invólucro mítico remonta ao papel de objeto que historicamente lhe foi destinado, uma vez que sobre ela recaíram as necessidades, os anseios e os temores dos homens: escre-

va, ídolo ou entidade malévola, não ascende à categoria de sujeito. Se o poder de procriar fomenta os mitos de fecundidade, a condição humana inaugurada traz também o eco da morte: o caos da criação chama o caos ao qual tudo retorna. “Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada<sup>3</sup>”. A maternidade, que associa à natureza e é fonte de vida, também alerta o homem sobre sua contingência terrena, suscitando o horror ao corpo perecível. Trata-se da ambivalência inerente à condição de outro que une a ideia de germinação ao seu oposto: à decrepitude e à morte. Desse modo, os mitos que coroam a mulher como pura, divina, misteriosa são compensados pelos da feiticeira, impoluta, nefasta. Como quer que seja, ao se situar nas cercanias do mito, não lhe é outorgado o direito à subjetividade:

[...] a mulher tem um duplo e decepcionante aspecto: ela é tudo a que o homem aspira e tudo o que não alcança. Ela é a sábia mediadora entre a Natureza propícia e o homem: é a tentação da natureza indomada contra toda sabedoria. Do bem ao mal, ela encarna carnalmente todos os valores morais e seus contrários; é a substância da ação e o que se lhe opõe, o domínio do homem sobre o mundo e seu malogro; como tal, é a fonte de toda reflexão do homem sobre a própria existência e de toda expressão que possa dar-lhe; entretanto, ela se esforça por desviá-lo de si mesmo, por fazê-lo afundar no silêncio e na morte. Serva e companheira, ele espera que ela seja também seu público e juiz, que ela o confirme em seu ser; mas ela o contesta com sua indiferença, e até com seus sarcasmos e risos. Ele projeta nela o que deseja e o que teme, o que ama e o que detesta. E se é tão difícil dizer algo a respeito é porque o homem se procura inteiramente nela e ela é Tudo. Só que ela é Tudo à maneira do inessencial: é todo o *Outro*. (BEAUVOIR, 2016, p. 266)

Sob o signo do mito da heroína infanticida, a recorrência às formas do mal na obra do cineasta amplia-se: a partir da sugestão primeira, é redimensionada e assume-se modo por meio do qual a resistência ao mundo opressor é utópica-

<sup>3</sup> “O culto da germinação sempre se associou ao culto dos mortos. A Terra-Mãe encerra em seu seio as ossadas de seus filhos. São as mulheres – Parcas e Moiras – que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua” (BEAUVOIR, 2016, p. 207).

mente alcançada. Assim, o mal institui-se instância que se opõe ao mundo estabelecido, equilibrado e bem alicerçado sob as injúrias, estereótipos e opressões naturalizadas ao longo dos tempos. Serão parte dessa legião os comportamentos que não se enquadram nos ditames da sociedade falsamente apaziguadora de conflitos; à exclusão, a ficção responderá com o culto aos renegados. A categoria da vítima social é desdobrada em heroínas que encarnam possíveis acepções da ideia de marginalidade: assim a perversidade (*O Anticristo*) ou a recusa ao mundo (*Melancolia*) ou ainda o desregramento sexual (*Ninfomaníaca I e II*/2013, 2014). A condição de Outro desperta fascínio e temor, paixão e repulsa; fonte de desordem, a alteridade é o Mal.<sup>4</sup>

As formas do mal, contudo, não totalizam as nuances que a excepcionalidade dos caracteres femininos adquirem na filmografia do diretor. O canto da marginalidade assumirá novos matizes, paradoxais e complementares.

Outras renegadas emergem sob imperativo oposto, talvez ainda mais imperioso: o da *pureza insana*. Também são construídas por meio do excesso e da marginalidade; agora, contudo, com sinal trocado. Em suas peculiaridades antisociais, toca-lhes, igualmente, o destino trágico.

É assim que as protagonistas de *Ondas do Destino* (1996) e *Dançando no escuro* (2000) são marcadas pelo *páthos* da inocência, de onde emerge o anacronismo que as faz, aos olhos da sociedade, estúpidas, tolas, loucas. No entanto, o que comumente surge como estranheza inconveniente aos poucos desvenda seu fundo mais significativo: o móvel que as orienta pauta-se por uma elevada noção de alteridade, de modo que a tolice se revela nobreza de atos e sentimentos, levando-as a extremos de dedicação que culminam com o aniquilamento.

O que as sujeita, a vulnerabilidade que apresentam em face do grupo, tornando-as presas fáceis do escárnio, é sua força suprema, uma força moral que as alça além dos demais. Instado a acautelar-se em face da fragilidade de sua esposa, Jan (Stellan Skarsgård, de *Ondas do destino*) diz à cunhada da moça que ela é mais forte que todos. O mesmo pode ser dito da trajetória de Selma (Björk, de *Dançando no escuro*), a moça cega e sozinha cuja robustez moral fará frente à aporia em que se debate.

<sup>4</sup> “A velha filosofia grega, que nesse ponto Platão não desmente, mostrou que a alteridade é a mesma coisa que a negação e, portanto, o Mal” (ibid., p. 116).

A recorrência ao tema da ingenuidade pode ser iluminada pela temática de *Os idiotas* (1998). O filme aborda a singular história de uma comunidade de amigos cujo pacto implica a simulação da vivência de pessoas com deficiências mentais. Exercitam os limites possíveis da humanidade liberta da racionalidade, o que incide sobre as regras sociais mais elementares cuja base, contudo, é censura, castração e culpa. A experimentação que intenta a liberdade absoluta é antes catarse que simulação: exercitam o corpo, os gestos e a linguagem avessos às regras da civilização. O desregramento insano a que se lançam choca-se com suas vidas, carreiras e relações, oferecendo-lhes o impasse da mais extrema e singular emancipação. Nesse sentido, tanto Bess (Emily Watson) quanto Selma são personagens “idiotas”. Quadra-lhes bem a acepção de idiotia advinda do mundo clássico: de *idion*, os aliados da esfera pública, aos quais não foi outorgada uma voz que os fizesse sujeitos; assim, uma vez deslocados da visibilidade própria ao reconhecimento do indivíduo, não adentram o espaço público, sendo-lhes reservada a marginalidade da vida privada<sup>5</sup>. A peculiaridade do tratamento de Trier para essa questão, contudo, adapta-se aos imperativos do mundo moderno, cujas chances de inserção social não mais ofertam a possibilidade de alguma recompensa; a ficção trata de dotar a condição extrema da excluído da maior possibilidade de resistência, o que os faz, sob a égide da recusa, distintos e iluminados. Há que se considerar, ainda, o quanto a mulher esteve, historicamente, distante dos espaços de discussão e cidadania; a *idiotia* dessas personagens sinaliza também, portanto, a singularidade objetiva da exclusão de gênero.

Bess, de *Ondas do destino*, é pueril para sua idade, sua sensibilidade aguda gera um comportamento incomum que a faz ser vista como dotada de leve deficiência mental, o que lhe rendera, revelam digressões da narrativa, uma internação. Casa-se com Jan, um forasteiro, mau visto aos olhos do severo protestantismo da comunidade. O casal conhece dias de plenitude e, ante a atmosfera retraída e conservadora, o amor esplende sob a experiência da imanência. Na sequência, o trabalho do marido nas plataformas petrolíferas afasta os amantes. Bess, incapaz de lidar com a ausência, clama para que Deus o traga de volta; por coincidência, um acidente o paralisa, deixando-o à beira da morte. A inter-

---

<sup>5</sup> No mundo antigo, considerava-se que esfera da intimidade “privava” o homem da esfera pública, tornando-o menos humano. No mundo moderno, com o advento do individualismo, a noção de vida privada assume outras configurações. Cf. ARENDT, 2013.



dição ao exercício do amor, aliado ao desnorteio da doença, fazem Jan exigir de Bess uma prova: ela deveria entregar-se a outros e lhe contar o que vivera, essa seria a única forma de mantê-lo vivo. O insano pedido alia-se à eclosão do tema da culpa – rescaldo da rigidez religiosa das sociedades nórdicas, temática que remete à filmografia de Bergman, cujos ecos fazem-se sentir na obra de Trier – uma vez que a muito peculiar subjetividade da moça a faz transitar entre o mundo sobrenatural e o real. A esse título são sintomáticos os diálogos que entabula com a divindade, revelando o modo como ela internaliza à sua maneira o Deus punitivo: desdobra-se em duas vozes, emulando a dicção grave de uma divindade um tanto demoníaca. A narrativa é pontuada de diálogos entre ela e esse outro que a repreende ou acalenta.

A subjetividade ingênua premida entre o amor e a culpa permite a eclosão de um dos temas caros à filmografia de Trier, presente desde sua adaptação de *Medeia: a dimensão sacrificial*. Ao tomar para si a tarefa de salvar o amante por meio da vivência do que lhe é mais abjeto, Bess consegue manter a pureza à custa da degradação: perfaz os passos de uma *via crucis*, dá-se em sacrifício para salvar aquele que ama. Cabe atentar para o ponto de vista narrativo que, cético quanto à religião institucionalizada, acaba por acatar, em alguma medida, a singular crença da moça, uma vez que seu martírio acaba de fato por reabilitar o marido desenganado. No que se refere ao tabu do corpo, ora o sacrifício por meio da profanação, como em *Ondas do destino*, ora a degradação, como em *Ninfomaníaca I e II*, têm por coincidência a oposição ao que é socialmente aceitável.

Assim também Selma, de *Dançando no escuro*, é heroína trágica e ingênua sujeita ao rito, modernamente remodelado, do sacrifício. Nesse caso, o contexto em que ocorre o rito de entrega traz as condições objetivas da luta social. Selma é operária, possui um filho e está prestes a perder totalmente a visão em razão de uma doença genética. Imigrante vinda da Tchecoslováquia, chega à América com o intuito de conseguir operar o filho que sofre do mesmo mal. Alegre, sonhadora e resignada, acumula horas extras a fim de amealhar a quantia necessária à operação que permitirá a seu filho enxergar. À pobreza, à cegueira e ao trabalho alienado, a moça opõe seu entusiasmo pelos musicais americanos, expediente por meio do qual resiste, alienando-se. Uma das surpresas do filme é justamente encenar, à moda dos velhos musicais, as canções da atriz e cantora que dança e canta com outros personagens e figurantes, em cenas coletivas na

fábrica, na rua, na prisão. O enredo fatalista em tudo se opõe à natureza leve e despreocupada dos musicais hollywoodianos, estabelecendo forte contraste entre a promessa de felicidade e o pesadelo da vida real. O filme capta formalmente o descompasso, na medida em que a imitação da coreografia é contraditada tanto pelo enredo quanto pelas letras das canções, que entoam o ponto de vista do impasse, o que instaura a negação do modelo dos musicais, ao mesmo tempo em que se vale de seus procedimentos. A montagem traduz-se em amarga ironia, índice de certa estética incômoda, altamente crítica. Associado à tragédia, o canto perfaz, ainda, à sua maneira, o papel do coro nas tragédias clássicas: por vezes antecipa a ação, por vezes reflete sobre o drama em curso.

Selma é enganada pelo seu senhorio que lhe rouba a quantia acumulada; na surpreendente sequência, em que comparecem o acaso e a vontade, a submissão e a revolta, em perfeita adequação à tonalidade trágica que marca passo com a fatalidade, ela o mata. Acusada, recusa-se à defesa, como se nada mais lhe importasse: refugia-se em seu sonho e só deseja que a operação do filho esteja garantida. O caminhar para o desfecho glosa o mote da canção anteriormente coreografada: “Você não enxerga? O que há para enxergar? Eu já vi tudo. Eu já vi a escuridão. Eu vi a luminosidade de uma pequena faísca. Eu vi o que escolhi ver. Vi o que precisava. E isso basta. Querer mais seria avidez. Eu vi o que serei. Eu já vi tudo isso. Não há nada mais a ser visto.” A resignação, enquanto capitulação a um destino inexorável, atualiza a sina da tragédia clássica: no mundo do capital, o que esperar da justiça da América diante de uma imigrante pobre, cega, portanto, socialmente invisível? Novamente a “idiotia”: Selma é mais uma que permanece à deriva, excluída de todas as benesses, só lhe restando o sonho, como certa vez confessa, ironicamente, à amiga Kathy (Catherine Deneuve) que lhe admoesta a respeito do perigo em se distrair no trabalho: “– Promete ficar acordada? / – Prometo parar de sonhar”. A condição social lhe colocará diante da cruel escolha: ou defender-se ou pagar a operação do garoto. Acaba condenada à morte, martiriza-se em nome da visão concedida ao filho. A sequência final é impactante e atroz: o silêncio da prisão não lhe concede os mínimos ruídos com os quais seria possível confeccionar alguma melodia e dança; no momento final mesmo esse fiapo necessário ao tênue tecido de sua resistência lhe é tolhido. Vítima do mundo iníquo, de sua ingenuidade e bondade quase doentias, sua *via crucis* é recompensada com o letreiro final, no qual se estampa a abrangência de seu drama:

Dizem que é a última canção.  
 Mas eles não nos conhecem.  
 Só será a última canção se deixarmos que seja.

A sentença final alerta: enganam-se aqueles que pretenderam ver no protagonismo feminino alguma sugestão meramente de gênero. Os dizeres finais revelam o quanto a escolha pelas mulheres não se reduz a uma aposta pela essência de uma feminilidade subjacente: elas emergem sobretudo como representantes do desvalimento mundial. Se há alguma especificidade, esta se nutre da experiência historicamente demarcada da opressão que, do patriarcado, prossegue na sociedade de classes. Selma praticamente escolhe morrer, em parte porque já se sabia condenada, não pela doença, mas pelo mundo. A personagem terna e cândida envolve-se em aura de mártir, atualizando a premissa benjaminiana segundo a qual o heroísmo moderno só é possível mediante o suicídio. O seu drama é o de todos os despossuídos, acrescido da especificidade *histórica* da opressão perpetrada contra as mulheres.

Em outra curva da discussão, observe-se o par de filmes *Dogville* (2003)/*Manderlay* (2004), entre as mais ambiciosas e refinadas realizações do diretor. Ambos compõem o projeto de uma trilogia, ainda inacabada, sobre os EUA. Protagonizados pela personagem Grace (Nicole Kidman e Bryce Dallas Howard) são filmes que beiram o alegórico, com encenação fortemente antinaturalista e brechtiana, a julgar pelo estranhamento causado pelo cenário delimitado por um desenho a giz, bem como pela proximidade do narrador com o teatro épico e pela temática que desvenda seu fundo político. O traçado alegórico implica outro caminho em face da recorrência à figura feminina: o desenho da subjetividade complexa, contrária ao estereótipo, é substituído pela construção estética que apreende sentidos maiores, de modo que os movimentos da personagem em cena delineiam o contorno de um conceito.

Mulher e alegoria: as figuras mais recorrentes associam-na à natureza ou ao desconhecido – à Terra, ao Mar, à Morte – cujas conotações cingem-se a sentidos arquetípicos adstritos à esfera da concepção e da finitude. Nesse sentido, parece-lhe adverso encarnar conceitos ou ideais abstratos, parece-lhe mesmo impróprio ser escolhida para dar conta de sentido socialmente totalizante. Considera Simone de Beauvoir que devido ao componente natural de fragilidade física e condição progenitora, a mulher foi relegada aos domínios domésticos e

míticos – sujeitou-se à espécie, à fixação na terra, ao mistério, ao acaso; ao passo que o homem pôde arvorar-se *homo faber*: é ele quem, por meio do trabalho, do projeto e da ação, abre caminho rumo ao domínio das forças obscuras da natureza. A mulher, presa à vida ordinária e ao mito, não pôde assenhorear-se de seu destino<sup>6</sup>. Assim, ao revestir-lhe de roupagem alegórica, Trier confere-lhe lugar privilegiado, na contramão dos lugares a ela reservados; para além da conquista da subjetividade, encarnará o sentido da soberana alegoria da História – curso da opressão ou derrocada da razão.

No primeiro filme, conta-se a história de Grace que, fugindo à perseguição do pai (Willem Defoe), é acolhida pelo vilarejo Dogville. Auxiliada por Tom (Paul Bettany) – o “jovem filósofo” da comunidade, com quem ensaia um romance – e a fim de obter a confiança de todos, passa a auxiliar nas tarefas leves que gradativamente transformam-se em trabalho duro e, por fim, em cativeiro: acorrentada, torna-se escrava braçal e sexual da cidade. Tom é o filósofo pragmático que reúne a comunidade a fim de estudar o comportamento humano e, talvez, escrever sua obra ambicionada. Grace surge como o exemplo necessário para que a comunidade prove sua capacidade para “aceitar” o outro, endossando a missão moral do suposto pensador. Ocorre que o curso dos eventos não comprova sua tese. Após o fracasso da empreitada, Grace o admoesta quanto ao impulso do rapaz em agir como os outros, aproveitando-se dela mediante a ameaça e lhe lança à consciência o veredicto: ele teme ser humano, uma vez que a humanidade revelou-se, ante o empirismo, hedionda. O rapaz considera o quanto a moça representa um perigo ao desnudar a farsa da essência humana nobre e da razão edificante que o sustinham e decide entregá-la.

No decurso da trama, a solução da tragédia clássica encontra um desvio: a aura sacralizada de Grace, posta à prova ao se chocar com a hipocrisia da comunidade, dando prosseguimento à lógica sacrificial, sofre mudança de rota e o pressuposto da resignação culmina na inclemente punição sugerida pela apari-

<sup>6</sup> “A religião da mulher estava ligada ao reino da agricultura, reinado da duração irredutível, da contingência, do acaso, da espera, do mistério; o do *homo faber* é o reinado do tempo que se pode vencer tal como o espaço, da necessidade, do projeto, da ação, da razão [...] Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a representar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe o seu destino”. (BEAUVOIR, *op.cit.* pp. 111-112).

ção de seu pai, que surge qual um deus *ex machina* – solução cenográfica com que os antigos permitiam a irrupção à cena da presentificação da decisão divina. Grace – prenome que ecoa a dimensão cristã do sacrifício – é resgatada do suplício por esse pai travestido de gangster. A dimensão alegórica da encenação desloca a intriga do plano privado para o público: trata-se de se dar em sacrifício em nome da redenção da comunidade – isto é: da humanidade. O martírio alveja a salvação do grupo, argumenta a moça, mas seu pai lhe faz ver o oposto e ela aceita o poder de punir lançando sobre a comunidade – alegoricamente o mundo – o extermínio, decretando a derrocada das utopias. O diálogo final aposta nas nuances do pensamento premido pelos paradoxos da experiência. Para o pai, a piedade da filha não passa de arrogância; por trás da insistente clemência diante do erro está a convicção da desigualdade em face da capacidade de julgar. Assim, o altruísmo revela-se soberba, disfarce da intocável superioridade ante os padrões éticos escolhidos. Está em jogo no par *Dogville/ Manderlay* uma nova inflexão enunciada pela suspicaz voz enunciativa, que assume o ponto de vista de um destino modernamente irônico: as consequências incidem sobre a reflexão acerca da falência da consciência moral no Ocidente, o que implica a perda da possibilidade de *esclarecimento* ou de *humanidade*. O final faz coro com a instância narrativa e a ordem do mito aniquila as promessas da razão.<sup>7</sup>

A ideia do “exemplo” afina-se à noção de alegoria clássica – presentificação de um conceito ou ideia. Se Tom pensa encontrar em Grace exemplo para sua tese (o altruísmo inerente ao ser humano) e o julgamento dela ofertará outro (a humanidade ímpia deve ser castigada), não é menos certo que o filme exponha ainda outros “exemplos” de maior envergadura (a falência da razão, o esgarçamento do “tecido humano” diante da luta pela vida – como os esfacelados bonecos de porcelana de Grace –, a vitória da opressão desencadeada pelo imperialismo). Em face do massacre final, diz Tom: “Bingo, Grace, acho que seu exemplo é melhor que o meu”. Poderíamos igualmente dizer que o exemplo de Trier é melhor que o dos dois.

<sup>7</sup> A problemática das aporias razão e do processo civilizatório sujeitos aos paradoxais mecanismos do mito, abordada no clássico de Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, comparece como eixo da reflexão que perpassa tanto *Dogville*, quanto *Manderlay*. Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1994.

Assim, escancara-se o sentido profundo da suposta extemporaneidade do uso da tragédia; apresenta-se compensada, nos termos do teatro didático, pelo acréscimo à luta social, notação que, subterrânea, já se anunciava nos filmes anteriores.

A forasteira encarna o ideal em luta contra o mundo infausto; sua sina – adensada pela fragilidade (fugitiva e mulher) ao se chocar com os impulsos perversos e excludentes do grupo – a faz mártir. Como se viu, o *topos* recorrente do sacrifício na obra do diretor dinamarquês aparenta-se à tragédia ou ao martírio cristão. Pode-se dizer que, em *Dogville*, a dimensão coletiva da imolação da vítima remonta à figura do *bode expiatório*. De fato, a série de provações às quais Grace é submetida, a fazem *pharmakós* (do grego *pharmakón*: veneno e remédio), aquele que expia os males do grupo. Contudo, semelhando as reviravoltas às quais a razão e a consciência foram submetidas, a imolação de Grace sofre solução oposta ao rito, na medida em que a resignação transmuta-se em vingança. Tal qual Medeia, a vítima torna-se algoz. Nesse sentido, a protagonista transita entre o pólo da inocência e o da vilania, reunindo as tendências opostas observadas em outros filmes.

Grace retorna em *Manderlay* insistindo na aposta em favor da humanidade, agora com o respaldo da força. Esse segundo filme continua a dinâmica que aposta no trânsito entre a abnegação e a vingança, com outras nuances. O final de *Dogville* assinalara o pacto da divisão do poder entre filha e pai; em *Manderlay*, Grace decide tentar a experiência da sociedade democrática após arrogar-se o papel de libertadora de um vilarejo ao sul dos EUA, onde a escravidão ainda vigorava, setenta anos após a abolição. Pensa trazer-lhes boas novas: o valor da liberdade e a possibilidade do governo da maioria, calcado na liberdade e na igualdade de direitos. As aporias desse arremedo de Estado democrático de direito não se fazem esperar; o voto a obriga a matar e a hipocrisia a faz reviver o castigo corporal, em flagrante contraste com seus ideais. A suposta “graça” que recebem também surge como ideal civilizado sujeito à desconstrução: não passam despercebidas as críticas ao papel do branco, detentor da ética e da lei que subestima o costume ou as contradições da práxis na real luta pela vida. No desfecho, revés em que se encenam as armadilhas do processo democrático quando sujeito à experiência da opressão, a comunidade vota para que ela seja a nova “senhora”. O aprendizado da soberania do povo decide eleger um tirano

e retomar a servidão. Coagida pela opressão democraticamente instaurada, ela foge.

O recurso à alegoria permite ao enredo discutir a perversa internalização dos pressupostos da escravidão. Grace é a *roupagem de uma ideia*: o ideal de mundo justo, porém ingênuo e contraditório, tragado pela devastadora força do exercício da opressão. Se, no início do filme, o narrador comenta o machismo do pai-gangster (Willem Defoe), o ponto de vista da obra não o acata, uma vez que a mulher é sempre a escolhida para o mais alto papel: encarnar os percalços da humanidade diante dos resquícios da utopia emancipatória.

À luz da primazia das protagonistas femininas na filmografia do diretor pode parecer estranho o desfecho de *O Anticristo*; a mulher bestial e má, contra o homem, tornado vítima. Aniquilada, finalmente queimada à moda das bruxas, a personagem poderia coroar os estereótipos da sedução ou da perfídia femininas. No entanto, mais coerente quanto à amplitude do tema na obra do diretor, a negatividade desse sentido manifesto encontrará sua contraparte na cena final. Em cenário de natureza fantasmal, mulheres surgem de todos os cantos impondo sua avassaladora presença: invadem a floresta, o mundo, o cinema.

mas há de me afamar o câmbio da fama:

honor se direciona à estirpe fêmea;

*infâmia não mais afetará as fêmeas.* (EURÍPEDES, 2010, p. 61).

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Trad. Guido Antônio de Almeida. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARENDT, Hannah. Trad. Roberto Raposo. *A condição humana*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. Jaime Bruna. *A Poética clássica*. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da filosofia ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959, tomo I.

EURÍPEDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

TRAJANO, Vieira. "O destemor de Medeia e o teatro do horror". In: *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010.